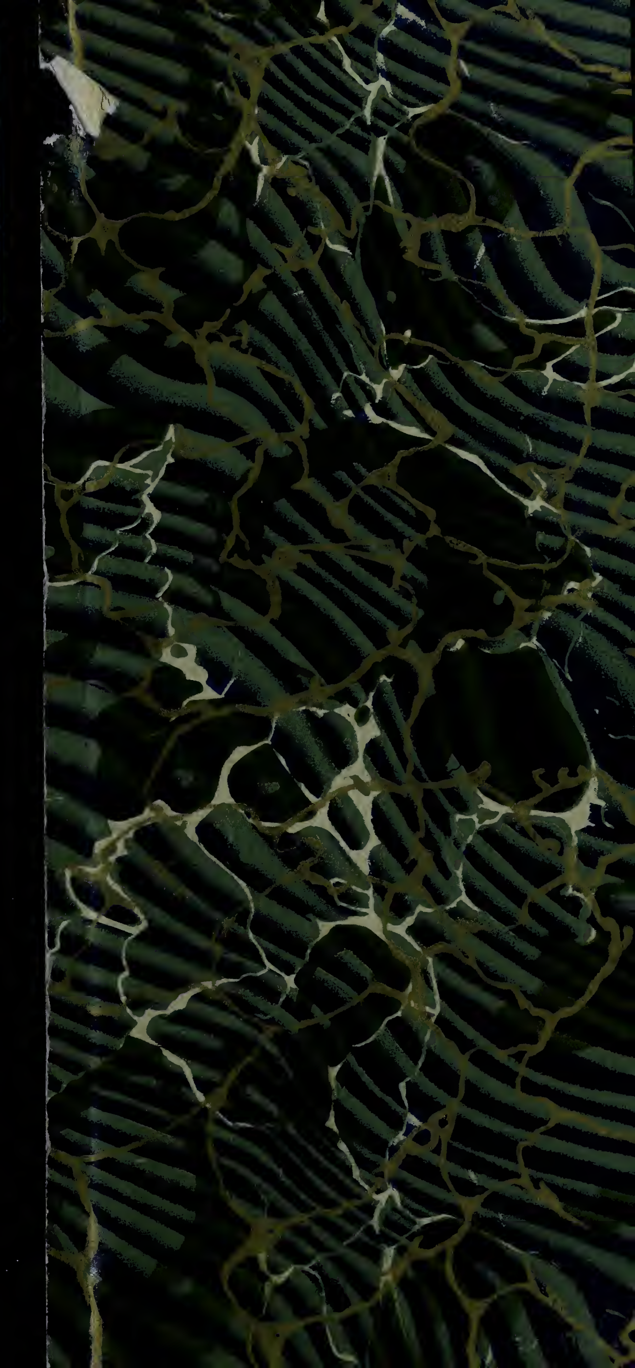
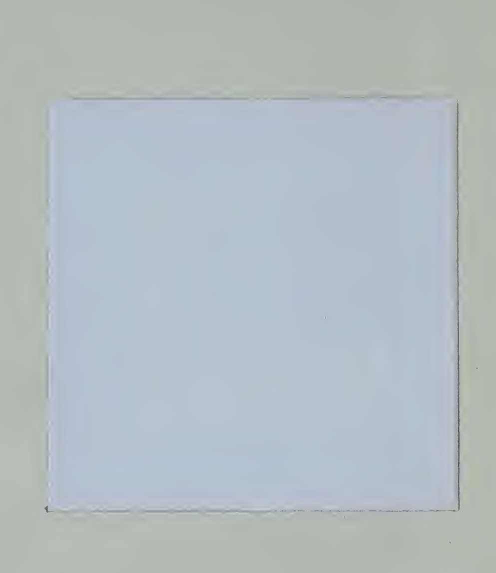




PETITE BIBLIOTHÈQUE D'ART
ET D'ARCHÉOLOGIE

LA
Céramique Italienne
AU XVe SIÈCLE

PAR

ÉMILE MOLINIER
Attaché au Musée du Louvre



PARIS
ERNEST LEROUX, EDITEUR
28, RUE BONAPARTE, 28

—

1888

PETITE BIBLIOTHÈQUE D'ART
ET D'ARCHÉOLOGIE

LA

CÉRAMIQUE ITALIENNE

AU XV[e] SIÈCLE

LA

Céramique Italienne

AU XVe SIÈCLE

PAR

ÉMILE MOLINIER

Attaché au Musée du Louvre



PARIS

ERNEST LEROUX, EDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

—

1888

A la mémoire

DE

CHARLES DE LINAS

AVANT-PROPOS



L'ÉTUDE de la céramique italienne a donné lieu jusqu'ici à un grand nombre de livres dont les auteurs se peuvent diviser en deux classes : ceux qui ont étudié les textes et ceux qui ont examiné les monuments. Dans la première, il faut compter les Italiens qui ont patiemment recherché dans les minutes des

notaires et les correspondances les textes qui peuvent jeter quelque lumière sur la personnalité des potiers et sur leurs œuvres : travaux très estimables auxquels il ne faut pas manquer d'avoir recours et qui témoignent d'études patientes et éclairées. Dans la seconde classe je placerai les innombrables auteurs qui ont écrit en examinant un certain nombre de monuments et en tâchant de les juger sans le secours des textes ou à peu près : système dangereux qui a produit des livres souvent pleins d'hypothèses séduisantes, mais forcément incomplets sur beaucoup de points, erronés sur un plus grand nombre encore. D'ailleurs les recherches de ces auteurs ont été en général assez bornées ; la plupart du temps ils se sont contentés d'étudier les pièces qu'ils avaient sous la main sans se douter que l'archéologie

était de toutes les sciences historiques, celle qui nécessite le plus de connaissances diverses, de recherches longues et minutieuses, de déplacements fatigants et souvent infructueux. Un autre défaut de ces livres, commun à beaucoup d'autres il est vrai, est de reproduire sans observations les théories de ceux qui les ont précédés; en sorte qu'une erreur une fois mise en circulation prend des proportions étonnantes et se propage avec rapidité; le nombre des ouvrages qui la répètent finit par faire autorité et il s'ensuit qu'il devient au bout de très peu de temps difficile, sinon presque impossible, de remettre la question dans son vrai chemin. Ce qui est vrai des idées l'est également des monuments : que l'on prenne au hasard n'importe lequel de ces recueils de marques

et de monogrammes dont on a publié un si grand nombre depuis une trentaine d'années, qu'on rapproche les prétendus fac-similés qu'ils contiennent des originaux et l'on sera frappé des différences profondes que l'on découvrira. Cela provient toujours du même procédé : le premier de ceux qui a publié une marque l'a reproduite exactement ou à peu près et de copie en copie elle est devenue méconnaissable. Un peu de patience et nous arriverons aux transformations bizarres dont les monnaies du haut moyen âge nous fournissent l'exemple. Je ne parle pas bien entendu ici des signatures ou des marques notoirement fausses qui abondent, et n'en font pas moins bien leur chemin dans le monde.

Jusqu'ici deux personnes seulement ont enté d'allier à l'intelligence des textes la

connaissance des monuments : d'abord M. Alfred Darcel qui, en publiant en 1867 sa *Notice des terres cuites et faïences émaillées du Louvre*, fit un véritable travail scientifique, plein de recherches personnelles et de résultats tout à fait nouveaux; puis M. Drury Fortnum, dont le *Catalogue of the Majolica in the South Kensington Museum*, publié en 1873, est certainement le meilleur manuel qui existe sur la matière. Il a pu compléter les recherches de M. Darcel, étendre ses informations et, à l'aide de nombreuses gravures fort exactes, former un répertoire qu'il est indispensable d'avoir constamment sous la main. Je n'aurai garde cependant d'omettre de mentionner ici les quelques pages qu'a écrites Vincenzo Lazari dans sa *Notizia della raccolta Correr* sur la céramique italienne; il est bien regrettable

que l'auteur n'ait pu pousser plus loin des recherches si judicieusement commencées.

Des lignes qui précèdent je dois tirer une conclusion : tout ou après tout est encore à faire au point de vue de l'histoire et du classement de la céramique italienne. Si l'on veut arriver à des résultats, il faut faire des monuments une étude absolument scientifique, faire table rase ou à peu près des livres qui ont été écrits sur la matière; ils ne peuvent qu'égarer les recherches et les rendre stériles. Il faut surtout se garder de prendre au sérieux un livre qui fait encore autorité, cet abominable manuel de Passeri auquel on a fait bien mal à propos les honneurs d'une traduction française. Écrit par un homme qui connaissait bien l'antiquité classique, mais ignorait totalement la

Renaissance, c'est à lui qu'il faut faire remonter la plupart des théories absurdes qui ont encore cours aujourd'hui et qui cependant ne peuvent tenir un instant si l'on interroge les monuments avec tant soit peu de critique.

Parmi les monuments de la céramique italienne, les plus importants, si ce ne sont pas les plus beaux, sont ceux qui nous font assister à la genèse d'une industrie qui devait arriver au milieu du XVIe siècle à jeter un si vif éclat. Ces monuments, dont quelques-uns sont encore inédits, n'ont jamais été classés chronologiquement et présentés dans leur ensemble. C'est cependant sur eux qu'il faut s'appuyer pour rechercher les origines de cet art, origine orientale à n'en pas douter, mais qu'il est encore impossible d'expliquer d'une façon absolument cer-

taine; c'est encore à eux qu'il faut recourir pour expliquer bien des problèmes que se posent l'archéologue en face des monuments du XVIe siècle. C'est ce classement que je me suis efforcé de présenter dans les pages qui vont suivre. Je ne crois pas qu'un très grand nombre de pièces m'aient échappé; au surplus un semblable travail ne peut jamais être complet. Qui sait quelles découvertes nous réservent le sol de l'Italie; le jour où l'on voudra faire quelques fouilles sur l'emplacement des villes qui ont été des centres importants de production céramique, ce jour-là on en apprendra certainement très long sur la faïence italienne. En attendant ce moment heureux et qui ne saurait beaucoup tarder, j'ai pensé qu'il était bon de fixer l'état actuel de la question et de présenter la série chrono-

logique des monuments à dates certaines antérieures à 1501. J'ai tâché de rassembler sur eux des renseignements aussi nombreux que possible. Malheureusement ce travail présentera encore beaucoup de lacunes; je prie le public d'être indulgent pour ma tentative.



LA

CÉRAMIQUE ITALIENNE

AU XVe SIÈCLE

On a déjà indiqué un certain nombre de faïences italiennes, réellement recouvertes d'émail stannifère, antérieures au XVe siècle[1]. moi-même j'en ai signalé quelques-unes qui paraissent appartenir au XIVe siècle et ornent l'abside du dôme de

[1] Voir sur cette question un article publié par M. Fortnum dans l'*Archæologia*, t. XLII, p. 379-386 et aussi du même auteur, *Descriptive catalogue of the majolica in the South Kensington Museum*, Introduction, p. 26 et suiv. — Lenormant, *Rapport sur une mission archéologique dans le midi de l'Italie*, *Gazette archéol.*, 1883, p. 12 et s.

Lucques [1]. Néanmoins, dans la plupart des cas, on ne peut assigner à ces monuments des dates absolument exactes et c'est de cette circonstance que viennent les doutes et les hésitations de certains archéologues qui se refusent encore aujourd'hui, contre toute vraisemblance, à croire que l'émail stannifère était connu en Italie avant l'invention de Luca della Robbia. Je ne reviendrai pas sur cette question qui me paraît absolument vidée. L'émail stannifère a été de tout temps connu en Orient : c'est ce que faisaient soupçonner déjà certains fragments conservés au British Museum, c'est ce dont ne permettent plus de douter les superbes frises émaillées rapportées de Suse par M. Dieulafoy ; et c'est très probablement grâce à leurs relations avec l'Orient que les Italiens connurent, dès une époque fort reculée du moyen âge, non l'art de recouvrir des pièces de terre cuite d'un vernis plombifère, art déjà connu et pratiqué dans

[1] *Bulletin de la Soc. nat. des Antiq. de France*, 1885, p. 163 à 168.

l'antiquité classique, mais l'art d'orner la terre d'un émail stannifère et par conséquent opaque. Au reste, un certain nombre des monuments que je vais passer en revue dénotent une imitation directe des produits de la céramique orientale. Ce n'est donc point là une hypothèse, mais un fait qu'il faut regarder comme absolument établi et admettre sans contestation.

Je ne parlerai donc point ici de l'invention de l'émail stannifère et par conséquent je laisserai systématiquement de côté les œuvres de Luca della Robbia et de son école qui, pendant longtemps, a passé pour l'avoir découvert. Je me bornerai à énumérer, en tâchant d'en faire ressortir les caractères principaux, les poteries italiennes aujourd'hui connues, portant une date antérieure au XVIe siècle ou pouvant, grâce aux armoiries ou aux emblèmes qu'elles offrent, être avec certitude attribuées au XVe siècle.

Une remarque préliminaire est ici nécessaire. Parmi ces produits du XVe siècle, il

n'en est que fort peu qui puissent être rapportés à un centre déterminé de fabrication [1]. Si nous possédons un très grand nombre de documents écrits nous décélant l'existence de fabriques dans des villes qui devinrent plus tard, au XVIe siècle, des centres importants de l'industrie céramique, nous manquons presque complètement de renseignements sur les caractères techniques qui distinguaient entre elles les diverses fabriques. Les potiers italiens n'avaient pas encore, à cette époque, adopté l'usage, qui devint plus tard presque général, de signer leurs œuvres soit en toutes lettres, soit à l'aide de monogrammes.

Il est aussi nécessaire de constater que

[1] Je laisse absolument de côté les poteries ornées de dessins exécutés sur engobe; un très grand nombre de ces pièces appartiennent au XVe siècle et sont improprement encore aujourd'hui désignées sous le nom de poteries « alla Castellana », désignation inexacte qui tendrait à faire supposer que Città di Castello avait le monopole de leur fabrication ; en réalité, on en rencontre dans toute l'Italie et cette industrie a été pratiquée dans toute l'étendue de la péninsule.

nous ne possédons pour le xve siècle qu'un fort petit nombre de pièces de vaisselle. Il faut attribuer leur destruction d'abord à leur usage journalier, ensuite aux changements survenus dans la mode. Il est bien certain que les plats et les écuelles du xve siècle, aux parois épaisses et presque toujours émaillées d'un seul côté, durent paraître bien grossiers le jour où l'on parvint à faire ces poteries légères et brillantes du xvie siècle, où la peinture religieuse et la peinture d'histoire, imitée des tableaux de maîtres, remplacèrent les naïves enluminures du xve siècle. Ces dernières ont pour nous autres un charme, une liberté d'exécution que je suis tout le premier à apprécier et qui sont loin de se retrouver au même degré dans les faïences fabriquées plus tard; mais je ne saurai, à coup sûr, en vouloir aux raffinés de la Renaissance d'avoir voulu posséder des assiettes d'un aspect propre, je dirai même appétissant. C'est ce que nous recherchons encore aujourd'hui; il faut bien avouer qu'à notre époque l'amour du confor-

table a tué l'art; les hommes du XVIe siècle avaient su, à un certain degré, concilier les deux choses, et c'est en cela, qu'au point de vue des arts industriels, ils nous sont absolument supérieurs.

La vaisselle du XVe siècle étant fort rare, il ne nous reste guère en fait de faïences de cette époque que des plaques d'ornement ou de revêtement et surtout des pavages en terre émaillée; et encore un très grand nombre de ces derniers ont-ils disparu[1]. Ces monuments valent en somme pour l'éude autant que des pièces de vaisselle. Leur décor, il est facile de s'en convaincre, est tout à fait analogue. Ils présentent même un avantage : c'est lorsqu'ils sont encore en place de nous indiquer parfois le lieu où ils ont été fabriqués. C'est là cependant une indication dont il ne faut tenir compte que dans une certaine mesure : la plupart des pavages que nous connaissons ont sans doute été exécutés dans

[1] L'église de San Petronio à Bologne possédait autrefois trois chapelles avec pavages de faïence. Il n'en subsiste plus qu'un aujourd'hui.

d'autres villes que celles dont ils étaient destinés à orner les édifices; il en est toutefois quelques-uns qui paraissent bien être des produits indigènes et dans ce cas ils sont doublement précieux.

Ces considérations terminées, j'aborde l'étude des monuments dont un grand nombre sont encore inédits; quelques-uns ont été l'objet de dissertations que je mentionnerai au cours de cette étude, soit que je doive en accepter ou en combattre les conclusions; très peu ont été reproduits par la gravure. C'est là une lacune regrettable, car ce sont en général des œuvres dont il serait très désirable que nos céramistes modernes possédassent quelque connaissance : ils y trouveraient une source de modèles très féconde et dans tous les cas ils leur feraient comprendre d'une façon palpable bien des côtés de la décoration de la Renaissance.

Tout le monde connaît l'église de San Giovanni a Carbonara, à Naples. C'est dans

une chapelle de cette église que s'élève le tombeau du fameux sénéchal Gianni Carracciolo, le favori de la reine Jeanne II, assassiné en 1432. Ce tombeau, œuvre de sculpture monumentale, due au ciseau d'Andrea Ciccione, est célèbre dans l'histoire de l'art[1]; il décore le fond de cette chapelle dont Leonardo di Besozzo a peint les murs. Cette somptueuse ornementation a été complétée par un pavage en faïence émaillée, sans doute contemporain des sculptures et des peintures, et qui n'est guère connu des archéologues qui se sont occupés de la céramique. Il est cependant mentionné par Burckhardt[2], mais cet auteur l'attribue, à tort à mon avis, à l'école des Della Robbia. Rien, en effet, dans la décoration de ces carreaux de terre cuite émaillée, ne me rappelle de près ou de loin

[1] On trouvera une reproduction suffisante de ce tombeau dans E. Müntz, *La Renaissance*, p. 423. Voir aussi au sujet de ce monument. L. Courajod, *Jacques Morel, sculpteur bourguignon*, dans la *Gazette archéologique*, 1885, p. 252 et s.

[2] *Der Cicerone*, 4e éd. revue par W. Bode, p. XXXVIII et 155.

le style bien connu des sculpteurs florentins, ni même la main d'un artiste florentin quelconque; aussi bien le dessin en est-il des plus barbare, la facture très grossière, le style peu recommandable. Je ne connais aucun texte se rapportant directement à cet ensemble de faïence, et, jusqu'à preuve du contraire, on peut supposer avec toute vraisemblance que c'est l'œuvre de quelque potier napolitain. De tous temps on a fait usage à Naples de carrelages de faïences; on s'en sert encore aujourd'hui, ce qui implique l'existence de fabriques locales produisant en grand nombre, sinon des ouvrages de luxe, du moins des pièces de poteries émaillées d'un usage journalier et d'un écoulement certain.

Ce carrelage se compose de pièces hexagonales et de pièces rectangulaires servant à raccorder entre elles les précédentes[1]. Tous

[1] Voici les dimensions de ces pièces : pièces hexagonales : longueur : 21 cent., largeur : 11 cent.; pièces rectangulaires : largeur : 11 cent. Ces carreaux ont environ 2 centimètres d'épaisseur. — J'en ai relevé les dessins en avril 1884.

ces carreaux sont recouverts d'un émail blanc assez grossier sur lequel on a exécuté des dessins en bleu foncé, en vert et en violet. Le décor est très varié : il consiste




Pavage de San Giovanni a Carbonara, à Naples.

d'abord en pièces d'armoiries ou en emblèmes se rapportant à Carracciolo : un lion héraldique, la lettre M tracée en cursive gothique; des soleils. Si ces ornements n'ont pas au point de vue artistique un bien grand intérêt, ils établissent au moins que le pavage a été exécuté spécialement pour la chapelle. D'autres carreaux ont infiniment plus de valeur pour le sujet que j'étudie parce qu'ils démontrent que les ateliers d'où ils sont sortis étaient encore soumis à une in-

fluence orientale : des lièvres, des oiseaux accompagnés de feuillages sommairement traités, de larges feuilles découpées comme des feuilles d'érable et surtout de grosses fleurs à demi ouvertes, dont les pétales sont disposées à la façon des feuilles d'artichaut, nous prouvent que les céramistes italiens n'avaient pas encore complètement abandonné l'imitation des modèles qui avaient servi à leur première éducation ; je me hâte d'ajouter que c'est là un art oriental transformé et, si j'ose m'exprimer ainsi, abâtardi ; et ces plaques de faïences offrent, pour le dessin comme pour la gamme des couleurs, avec certains spécimens de la céramique espagnole dont quelques échantillons, provenant de la donation Davil-



Pavage de San Giovanni a Carbonara, à Naples.



Pavage de San Giovanni a Carbonara, à Naples.

lier, se trouvent maintenant au musée céramique de Sèvres[1], une ressemblance frappante. Est-on autorisé à en conclure que l'Espagne, qui exportait beaucoup de faïence en Italie au xve siècle, eut sur le développement des ateliers établis en Italie même une grande influence ? Je ne le pense pas, bien que la chose ne soit pas impossible ; mais il est plus simple de supposer, hypothèse pour hypothèse, qu'Espagnols et Italiens ont puisé à une source commune.

Il y a sur un autre point un rapprochement très probable à établir entre les fabriques italiennes du duché d'Urbin et des États de l'Église, qui produisirent au xve et au xvie siècle des faïences à reflets métalliques, et l'*obra dorada* des faïenciers hispano-moresques. Ce rapprochement a déjà été entrevu par plusieurs auteurs, mais d'une façon très vague. Je n'ai point encore assez de textes positifs, ni surtout assez de monuments

[1] Voyez notamment *Catalogue de la donation du baron Ch. Davillier*, n°s 472 et 473.

pour assurer le fait d'une façon absolue. Je connais cependant quelques faïences qui me permettent de présenter ici cette hypothèse, ne serait-ce que pour prendre date. D'ailleurs, c'est un sujet que je me réserve d'étudier plus tard et j'espère que de nouvelles trouvailles viendront confirmer ce point que je me borne à indiquer [1].

Le faïencier de Naples, dans une autre partie de son œuvre, a rompu complètement avec les traditions orientales et, au point de vue de l'art, on ne peut que le regretter. Non content de dessiner des pièces d'armoiries, des fleurs et des animaux, il s'est risqué à représenter la figure humaine. Inutile de dire qu'il a absolument échoué dans cette tentative. Ces bustes d'hommes, barbus ou imberbes, coiffés de hauts chapeaux ou de petites ca-

[1] Il est possible que le *Statuto dell' Arte dei vasari di Perugia* que va publier bientôt M. R. Erculei, le savant directeur du Musée d'art industriel de Rome, apporte quelque lumière dans cette question. Sur ce document, voyez le *Courrier de l'Art* du 14 octobre 1887.

lottes, vêtus de pourpoints à collet montant, n'ont rien à envier comme laideur à ce que l'on fabrique aujourd'hui pour vendre dans les foires; le beau sexe n'est pas mieux traité et les portraits de femmes ne ressemblent que de très loin à des figures humaines. Néanmoins, en se plaçant au point de vue plus terre à terre des procédés employés, ces figures informes nous révèlent chez leur auteur une certaine recherche : au lieu de les traiter comme les plantes, où les demi-teintes sont absentes, il a cherché à les modeler légèrement et à leur donner un peu de vie par de larges lavages en bleu clair et en violet. Tous ces carreaux sont uniformément bordés d'un double listel tracé en bleu.

Si l'on résume l'impression que produit ce pavage, l'on trouvera d'abord des motifs traités tout à fait dans le style oriental, une interprétation de la nature toute particulière qui n'a retenu du végétal représenté que ce qui est absolument nécessaire pour en faire un motif décoratif facile à distinguer et à comprendre; puis, une tentative pour repré-

senter la figure humaine. Ce sont certainement là des signes d'antiquité qui se trouvent confirmés par le nombre très restreint des couleurs que le céramiste avait à sa disposition, couleurs qui ont communiqué à son œuvre un aspect triste et monotone.



Pavage de San Giovanni a Carbonara, à Naples.

A quelle époque peut-on rapporter ce monument? Il est certainement impossible de

le dater avec une entière certitude en l'absence de tout texte, vu que les analogues nous font défaut. Si cependant l'on s'en tient aux vraisemblances, c'est lorsque la chapelle fut ornée du tombeau de Carracciolo, lorsque les murs furent recouverts de peintures que l'on dût songer à compléter cet ensemble somptueux par un pavage en harmonie avec le reste. Je proposerais donc de lui assigner la date de 1440 ou environ. En tout cas, le petit nombre des teintes employées, la rudesse de l'exécution qui ne trahit point une main de la décadence mais indique plutôt un potier primitif, la présence enfin de motifs d'ornements encore complètement orientaux doivent concourir à rendre cette attribution tout à fait probable. Si donc la date de 1440 ne peut être proposée qu'avec quelque réserve, je n'en considère pas moins le pavage de San Giovanni a Carbonara comme antérieur aux pièces à dates certaines que je vais énumérer.

Si l'on ajoute foi à un passage de l'opus-

cule de Giuseppe Raffaelli sur les faïences de Casteldurante[1], il existait encore en 1846 dans cette localité, au-dessus d'une porte de la maison de poste construite vers 1440 par Cecco Gatti, un grand écusson de faïence aux armes de la famille de Feltre. La construction de cet édifice par Cecco Gatti était attestée par une inscription ainsi conçue : *Ospes, Ciccus Gattus salvere te jubet.* Raffaelli décrit cette plaque de faïence sur laquelle les bandes et l'aigle de la famille de Feltre étaient surmontés d'un casque à cimier en forme de dragon entouré de lambrequins. Il n'hésite pas à la considérer comme remontant au milieu du xve siècle. Toutefois, il est impossible de juger exactement, d'après sa description, de la valeur de ce monument : était-ce simplement une faïence peinte ou bien un bas-relief émaillé dans le genre des travaux des della Robbia ? Je ne le sais. Est-elle encore en place à Casteldurante ? Je l'ignore égale-

[1] G. Raffaelli, *Memorie istoriche delle maioliche lavorate in Castel Durante o sia Urbania.* Fermo, 1846, in-8°, p. 13.

ment. Il y a tout lieu de croire que cette plaque, toute modeste qu'elle fût, n'a pas échappé, depuis 1846, à la convoitise de quelque amateur et qu'elle doit se trouver aujourd'hui méconnue dans une collection particulière. Du reste, une fois arrachée du mur qu'elle ornait et qui pouvait, jusqu'à un certain point, servir à la dater, elle a perdu une grande partie de son intérêt. Il convient néanmoins de signaler ce monument qui, après tout, pourrait bien être un des plus vénérables échantillons de la céramique italienne. Il avait encore un autre intérêt : il se trouvait dans un pays qui devait être plus tard, qui était même déjà, — les documents publiés par Raffaelli en font foi, — un des centres de fabrication les plus actifs de l'Italie.

Avant d'examiner des monuments dont la date ne peut être mise en doute, il me faut d'abord passer en revue quelques pièces qui, bien que remontant à n'en pas douter au xve siècle, sont cependant d'un âge incer-

tain et peuvent fournir matière à discussion.

Je citerai en première ligne un grand plat du musée de Sèvres[1] au centre duquel est dessiné sur un fond d'émail blanc sale, un cavalier, de profil à gauche, en costume du xv[e] siècle. Je ne ferai pas l'éloge du dessin qui est des plus médiocres et témoigne d'un art encore dans l'enfance. La bordure de feuillage qui encadre la composition centrale n'est guère d'un meilleur style. Les tons employés sont le bleu, le vert très clair et le jaune. Dans le haut du plat près du marli, on distingue une inscription en chiffres romains, tracée en bleu; elle est composée de quatre X en forme de croix et de huit bâtons :

++++ IIII IIII

Cette inscription a été lue : 48; et de là à lire 1448, en se basant sur le style du dessin et le costume du personnage, il n'y a qu'un pas[2]. Cette lecture me semble néan-

[1] N° 4766 de l'inventaire du *Musée céramique*.

[2] Fortnum, *Descriptive catalogue of the Majolica in the South Kensington Museum*, p. 473.

moins rien moins que certaine. A la vérité ce monument peut parfaitement dater du milieu du xve siècle et l'on pourrait assurément en rapprocher d'autres pièces, celles-là sans indications de date, qui pourraient se rapporter à la même période de la céramique italienne. Je citerai notamment un beau plat du même genre faisant partie de la collection de M. Leroux, à Paris [1], et un plat ou plutôt un bassin de dimensions tout à fait inusitées appartenant au Musée d'art industriel de Berlin. Ce bassin, à bords étroits et à revers non émaillé, est orné d'un buste d'homme, de profil à gauche, imberbe, les cheveux longs, vêtu d'un pourpoint à collet montant et coiffé d'un haut bonnet ; le champ et le bord sont recouverts de feuillages. Tout le dessin est exécuté en manganèse ; les vêtements et les feuillages sont lavés de vert clair. C'est là une pièce extrêmement intéressante qui peut parfaitement remonter au

[1] Un autre plat tout à fait analogue a été publié par Darcel et Delange, *Recueil de faïences italiennes*, planche II.

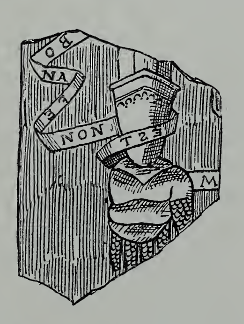
milieu du xve siècle. Mais il n'en faut pas moins, je crois, attendre pour faire un classement définitif de ces pièces, que de nouveaux documents soient mis au jour et les placer, en attendant, dans la classe des indéterminées. Le chiffre XXXX IIII IIII tracé sur le plat du Musée de Sèvres peut parfaitement être un numéro d'ordre ou avoir tel autre sens qui nous échappe. Il est donc plus sage de réserver son jugement.

Vincenzo Lazari dans son catalogue du Musée Correr[1] a signalé, en en déplorant la destruction, un pavage de faïence qui décorait autrefois la sacristie de l'église Sant' Elena, à Venise. Cette sacristie fut décorée aux frais de Giovanni Giustiniani et de son fils Francesto ; le premier mourut en 1450, le second en 1480. C'est donc antérieurement à cette dernière date qu'il faut fixer l'exécution du pavage qui nous occupe. On y voyait figurées, au dire Lazari, les armoiries des Giustiniani,

[1] *Notizia della raccoltà Correr,* p. 77.

des aigles d'azur sur champ d'émail blanc, accompagnées du nom IVSTINIANI.

Lazari suppose qu'il fut peint par les artistes de Faenza antérieurement à la mort de Giovanni, c'est-à-dire avant 1450. Mais c'est là une simple hypothèse. Nous allons voir si l'examen des monuments la confirme. Nous savons maintenant que la décoration de ce pavage comportait d'autres motifs d'ornements que les armoiries de la famille Giustiniani. Un fragment qui en a été retrouvé il y a quelques années en opérant des fouilles et qui se trouve maintenant entre les mains de M. Urbani de Gheltof, à Venise, nous montre une main ouverte recouverte d'un gantelet, entourée d'une banderole sur laquelle on lit une inscription incomplète BONA FE NON EST M...



Fragment du pavage de Sant'Elena, à Venise.
(D'après M. Urbani de Gheltof.)

Je montrerai tout à l'heure qu'il est facile de compléter cette devise; pour le moment je ne veux que m'occuper du pavagee lui-même.

« Le fond de ce fragment, dit M. Urbani, qui l'a publié[1], est légèrement teint en vert; les lettres et les contours de la main sont de ce bleu brillant et uniforme qu'on trouve dans les produits d'Urbino du xve siècle. » Sans m'arrêter à discuter la question de savoir si c'est là un produit des fabriques d'Urbino — la comparaison serait difficile, car je ne connais aucune pièce authentique sortie d'Urbino au xve siècle, — je remarquerai seulement la pauvreté de la palette du peintre céramiste : du bleu et du vert et c'est tout; ce serait là une forte présomption pour faire remonter ce monument avant 1450. On posséderait donc là le plus ancien monument connu de l'art céramique à Venise, et cette date ne doit pas nous surprendre :

[1] *Les Arts industriels à Venise, au moyen âge et à la Renaissance*, p. 186.

nous savons, en effet, que dès 1426 on insérait dans les statuts de la corporation des *bocaleri* de Venise une disposition très sévère prohibant tous les ouvrages de terre fabriqués hors de la ville, à l'exception toutefois de la faïence *che vien da Magiorica*, qui vient de Majorque, c'est-à-dire des faïences hispano-moresques à reflets métalliques[1]. Ce petit texte prouve surabondamment que Venise possédait déjà de nombreuses fabriques puisque ses ateliers pouvaient suffire aux besoins d'une grande ville.

Il est facile de compléter la devise tracée sur le fragment de pavage émaillé de la sacristie de Sant' Elena ; et pour cela je re-

[1] *Matricola dei Bocaleri;* 1426, 20 juin : sur la demande de *Girardo, Scudeler, de S. Tomaso, gastaldo de l'arte dei Scudeleri,* les *Guistizieri Vecchi* prohibent les ouvrages étrangers *non intendendo in questo lavorier forestier tuto que lavorier che vien da Magiorica el qual ognun possa vendere et vender a suo beneplacito.* Ces prohibitions furent renouvelées en 1437, 1438 et 1455. (Urbani de Gheltof, *Les Arts industriels à Venise*, p. 185, note 1.)

courrai à une autre faïence qui date très probablement de la fin du XVe siècle ou du commencement du XVIe siècle. Au musée archéologique de Brera, à Milan, se trouvent trois grands carreaux de faïence peinte, trois briques, provenant d'un même ensemble : sur l'une sont peintes les armes de la famille de Gonzague; sur une autre une banderole sur laquelle on lit la devise : VRAI AMOVR NE SE CHANGE; sur la troisième on voit une main recouverte d'un gantelet, dessinée en bleu sur fond d'émail blanc, accompagnée de la devise : BVENA FE NON ES MVDABLE. C'est donc la même devise que sur le pavage Giustiniani. On pourrait citer de très nombreux exemples de ces devises françaises en Italie, et, au palais de Mantoue particulièrement, elles sont très nombreuses.

En franchissant quelques années, on trouve enfin des monuments qui offrent des dates certaines et dont l'étude peut par conséquent être plus fructueuse.

Le Musée de Cluny possède une plaque

d'ornements en forme d'écusson[1], qui, sans doute, a été arraché à quelque mur. Elle représente sur un fond d'émail blanc un coq noir, dressé sur ses pieds, tourné vers la gauche, tenant dans son bec une fleur de lys. Au bas de la plaque, que borde un listel noir, est tracée la date 1466. Le dessin est sommaire, la fabrication assez négligée, l'émail du fond d'un blanc un peu sale. Cette pièce a fait partie de la collection A. Castellani, vendue à Paris en 1878[2]. Elle est attribuée à l'atelier de Caffagiolo, attribution à laquelle je ne m'arrêterai pas, vu qu'elle ne repose sur aucun fondement sérieux. Il est plus que douteux qu'il existât dès 1466 un atelier à Caffagiolo. D'ailleurs, les produits de cet atelier ne présentent avec les poteries de Faenza que si peu de différences, qu'en l'absence de signature, il faut être très prudent, plus prudent qu'on ne l'a été généralement, quand on attribue une pièce à la fa-

[1] *Catalogue,* n° 2805. — Hauteur : $0^{m},320$.

[2] N° 13 du *Catalogue* de la vente.

brique fondée par les Médicis. Je me bornerai donc à signaler la plaque du Musée



Plaque de revêtement, datée de 1466.
(*Musée de Cluny.*)

de Cluny comme un jalon dans la fabrication du XVe siècle ; son intérêt réside dans sa date de 1466 et il ne faut pas songer à l'attribuer à un atelier déterminé.

De quelques années postérieures, de 1480, étaient deux plats signalés par M. Malagola dans son livre sur les majoliques de Faenza[1]. Ces plats, qui se trouvaient au XVIIIe siècle à Faenza, dans la casa Nicoluzzi et dont on ne connaît malheureusement plus que des dessins, représentaient les armoiries des Manfredi, seigneurs de Faenza. Tout autour, sur le marli, étaient peintes les armes de vingt familles nobles de Faenza, accompagnées de cette inscription : *Familiae nobiles tempore Manfredorum, anno 1470*. Il ne nous reste, comme je viens de le dire, que des dessins de ces monuments, et j'avoue qu'ils font naître plus d'un doute dans mon esprit. Je ne saurais d'ailleurs contester l'existence de fabriques de faïence à Faenza, en 1470, et d'ailleurs quelques années plus tard l'évêque Federico Manfredi décorait son église cathédrale de terres cuites émaillées dans le genre des travaux des della Robbia. Mais

[1] Carlo Malagola, *Memorie storiche de sulle maioliche di Faenza*, p. 463, n°s 4 et 5.

toutefois le style des inscriptions de ces plats ne me semble pas absolument irréprochable. Je suis porté à croire que c'était là quelque falsification faite dans un but de recherches généalogiques ; on pourrait citer au XVIIe et au XVIIIe siècle de nombreux exemples de monuments arrangés ou fabriqués de toutes pièces pour légitimer des prétentions plus ou moins fondées. Authentiquer au moyen de deux plats de faïence les prétentions de quarante familles faentines, n'eut pas été à tout prendre une idée dépourvue de sens : un plat de faïence peut à la rigueur valoir une charte fausse et la chose prend une tournure piquante quand elle se passe à Faenza. C'est là du reste une simple hypothèse. C'est aux savants italiens et surtout à l'érudit auteur des *Mémoires sur les majoliques de Faenza* de poursuivre une enquête dont beaucoup d'éléments me manquent ; et je ne puis que souhaiter que les plats de la collection Nicoluzzi puissent à leur tour établir leur état civil d'une façon inattaquable.

C'est encore aux riches collections du

Musée de Cluny que j'aurai recours pour quitter le domaine des hypothèses et rentrer



Plaque de faïence de Faenza, datée de 1475.

(*Musée de Cluny*.)

dans celui de la réalité. La date de 1475 inscrite sur une grande plaque votive présente un réel intérêt, qui est encore considérablement accru par ce fait que la provenance de

ce monument peut être établie aujourd'hui d'une façon certaine.

Cette plaque circulaire[1] porte en son centre le monogramme YHS (Jesus), tracé en caractères gothiques. Trois bandeaux concentriques entourent ce médaillon central : le premier, en partant du bord est orné de feuillages symétriques s'enroulant autour d'un branchage ; le second est décoré de ces rayons en forme de vrilles que l'on rencontre si fréquemment sur les faïences de Faenza ; ils alternent avec des marguerites ; enfin, sur le troisième est tracée en capitales de la Renaissance l'inscription :

+ NICOLAVS - DE-RAGNOLIS - AD - HONOREM - DEI - ET - SANTI - MICHAELIS-FECIT-FIERI [ANO] 1475[2].

Attribuée à la fabrique de Caffagiolo par le *Catalogue du Musée de Cluny* et par Fort-

[1] N° 2807 du *Catalogue du Musée de Cluny*. — Diamètre : $0^{m},440$.

[2] Le mot ANO a été restauré.

num[1], elle a été rendue depuis peu et avec justice à Faenza. Cette revendication est absolument légitime, car cette plaque était fixée au-dessus de l'une des portes de l'église San Michele de Faenza[2]. C'est de là qu'elle passa dans la collection Pasolini de Faenza[3], puis dans celle de l'hôtel de Cluny. D'ailleurs ne connaîtrait-on pas cette origine d'une façon certaine, la plaque de 1475 offre des caractères assez tranchés pour pouvoir être sans discussion attribuée à un atelier de Faenza; elle présente, en effet, avec un autre

[1] Ouvr. cité, p. LX et 473.

[2] Malagola, ouvr. cité, p. 465, nº 10.

[3] L. Frati, *Del museo Pasolini in Faenza*. Bologne, 1852, in-8°, p. 11, nº 2. — Le texte de l'inscription donnée par M. Frati présente des différences : *Sancti* pour *santi; Anno (D)omini)* pour *Ano*. — Le même auteur ne connaissait pas d'une façon certaine la provenance de cette pièce, car il ajoute après sa description : « Questa specie di medaglione doveva probabilmente decorare il mezzo del frontispizio della porta od altro simile luogo della facciata di una chiesa o cappella dedicata a S. Michele. » Je me range pour ma part tout à fait à l'opinion de M. Carlo Malagola, qui connaît admirablement l'histoire de Faenza.

monument daté de 1487, le pavage de la chapelle Marsili à San Petronio de Bologne, œuvre authentique de Faenza, tant de ressemblance de style et de facture que le doute n'est pas permis. Les tons employés sont le bleu, le violet, le vert et le bistre roux sur un fond d'émail blanc assez pur.

Au musée céramique de Sèvres se trouve une plaque en forme d'écusson, offrant les armes de Niccolò Orsini[1]. Cette plaque est attribuée, mais sans fondement sérieux, à une fabrique de Faenza. Elle est d'exécution très grossière. Au centre sont peintes les armes de la famille Orsini, soutenue par trois génies d'un dessin des plus incorrects; au-dessus on lit : NICOLAVS VRSINI et au-dessous la date ainsi exprimée : M° ++++ 77 *a di 14 di genaio :* le tout sur deux lignes. En tenant compte de l'ancien style, cette plaque date donc du 14 janvier 1478. Les émaux employés sont le violet, le bleu foncé lavé de bleu, le jaune et le vert. Je ne pro-

[1] N° 5304 de l'Inventaire du Musée.

pose l'attribution de ce monument à aucune fabrique déterminée; je crois cependant qu'il faut écarter le nom de Faenza, dont les produits sont d'un style tout à fait différent.

C'est à l'année 1482 ou environ que l'on doit faire remonter un pavage en faïence qui se trouve maintenant au musée de Parme et qui ornait autrefois une salle du couvent de San Paolo dans la même ville. Ce monument a été particulièrement étudié par le marquis Campori dans son livre sur l'industrie céramique à Parme[1]. Je n'aurai donc que peu de choses nouvelles à dire de ce pavage qui malheureusement n'est pas assez connu et dont le mérite artistique est considérable.

Les carreaux qui le composent sont de grande dimension[2]; les briques sont très épaisses. Le musée archéologique de Parme en a recueilli 154; mais j'ai lieu de croire qu'il y en avait autrefois un nombre beau-

[1] *Notizie storiche e artistiche della maiolica e della porcellana di Ferrara, nei secoli* XV *e* XVI, p. 125-130.

[2] Ils ont 20 centimètres de côté.

coup plus considérable : il y en a une au musée d'art industriel de Berlin, et il m'est arrivé parfois d'en trouver en Italie chez des marchands de curiosités. La décoration en est très variée : bustes d'homme et de femme, de profil ou de trois quarts; sujets mythologiques, sujets de genre ou caricatures; personnages isolés, rinceaux et feuillages, symboles, armoiries. Toute cette décoration, d'un dessin en général très ferme, est traitée en bleu sur fond blanc avec larges teintes de jaune, de bistre, de violet ou de vert clair. Quelques-uns de ces bustes d'hommes ou de femmes sont évidemment des portraits. C'est du moins ce que semblent indiquer certaines inscriptions qui les accompagnent : par exemple celle-ci : LUCRECIA BREGOZA qui entoure un profil de femme très caractéristique. D'au-



Pavage du musée de Parme.

tres légendes n'ont plus pour nous aucune signification, témoin celle-ci plusieurs fois répétée sur un papier plié figurant une lettre *Sia data in ma(n) a Nicodemo.* Le commencement de la même inscription est répété sur une lettre passée dans le revers du bonnet qui coiffe un profil d'homme peint sur l'un des carreaux. Des devises telles que celles-ci : SOLO IN TE SPERO ROSA, — ASPETTO EL TEMPO, — CARO EL MI TEXOR, et beaucoup d'autres qui ont été relevées par Campori, ne nous fournissent aucune indication sur l'âge du monument ou la patrie de l'artiste qui l'a exécuté. Les éléments que nous possédons pour établir la date de ces faïences sont peu nombreux : les costumes sont ceux de la seconde moitié du XVᵉ siècle et ne peuvent four-



Pavage du musée de Parme.

nir que des indications très vagues. Campori a remarqué sur l'un des carreaux un buste de pape accompagné de branches de chêne ; il y a donc



Pavage du musée de Parme.

là de fortes présomptions pour que l'on ait voulu représenter un pape de la famille des della Rovere dont les armoiries portent un chêne. Je n'insisterai pas sur la date de 1502

que l'on a cru lire sur un carreau : pour ma part, je ne saurais interpréter ainsi les caractères que l'on a pris pour une date ; et ce millésime d'ailleurs, ne saurait convenir à un monument qui remonte bien au xve siècle. Un écusson d'armoiries, bandé d'or et d'azur, accompagné d'une crosse et des initiales MA — BN, nettement tracées, doit donner des indications plus précises : Campori a émis l'opinion, avec quelques restrictions du reste, que ce pourrait bien être là les armoiries et les initiales de l'abbesse Maria de Benedictis qui gouverna le couvent de 1471 à 1482. C'est, je crois, à cette opinion qu'il faut s'arrêter ; d'autant que ces armoiries sont répétées plusieurs fois et semblent bien indiquer l'intention formelle de rappeler le souvenir d'un donateur. Si l'on admet que ce monument est antérieur à 1482, il n'y a du reste plus aucune difficulté pour expliquer la présence sur ce pavage du portrait d'un pape de la famille della Rovere : ce pape serait Sixte IV (1471-1484).

Le marquis Campori penche à croire que

ces faïences ont été fabriquées dans quelques villes du duché d'Urbin parce que certaines devises, certains emblèmes, rappellent les monnaies ou les médailles des Manfredi, des Sforza ou des Montefeltro ; il reconnaît même dans





Pavage du musée de Parme.

l'un des profils de femme une réminiscence des portraits de la fameuse Isotta de Rimini. Ces rapprochements sont certainement ingénieux, mais ils ne me paraissent pas absolument probants. Les céramistes du xve siècle, pas plus que ceux du xvie, ne se faisaient faute de prendre leur bien où ils le trouvaient et

tous les modèles leur étaient bons; il ne faut donc pas s'étonner de retrouver à Parme le reflet d'œuvres d'art exécutées pour des personnages qui avaient cessé d'exister au moment où furent peintes ces faïences.

Il n'est pas aisé de se prononcer sur l'ori-





Pavage du musée de Parme.

gine de ce pavage et il semble bien qu'à Parme, au xve siècle, on a fait beaucoup de céramique et même des sculptures émaillées dans le style des della Robbia : le musée archéologique de cette ville en conserve divers fragments dont l'un est très caractéris-

tique ; c'est une tête d'évêque de haut relief, de grandeur naturelle, émaillée et peinte absolument des mêmes tons que le pavage du couvent de San Paolo. D'autre part, nous voyons par un document, publié par le marquis Campori, qu'en 1493, Isabelle d'Este fit venir des ouvriers de Pesaro pour faire un pavage de ce genre[1]. La famille d'Este fit, en effet, plusieurs fois exécuter des travaux de céramique à Pesaro et dans un inventaire de 1491, nous trouvons encore mentionnées des faïences de cette ville[2]. Les textes semblent donc faire pencher la balance en faveur de cette ville ; mais ce n'est cependant pas là une solution que l'on puisse présenter comme certaine.

De la même fabrique et de même époque

[1] Ouvr. cité. p. 129.

[2] *Inventario di guardaroba Estense* (Campori, *Raccoltà di cataloghi ed inventari inediti*. Modène, 1870, p. 34) : uno piatello di terra lavorato et depincto di quelli se fanno a Pesaro ; — dui altri piatelliti simili et lavorati a dicto modo ; — tace septe di simile lavoro di terra.

que le pavage du musée de Parme me semble être une plaque très connue, et maintes fois publiée[1] qui, avant d'entrer au musée du Louvre[2], faisait partie de la collection Campana. Elle représente les patrons des cordonniers, saint Crépin et saint Crépinien. Le dessin est médiocre, l'émail peu réussi, les tons employés le bleu, le violet et le bistre roux. La brique, par son épaisseur même, rappelle le pavage de Parme. On a voulu y voir un produit de la céramique italienne du commencement du XVe ou même du



Pavage du musée de Parme.

[1] Notamment dans Darcel et Delange, *Recueil de faïences italiennes*, planche X.

[2] Darcel, *Catalogue des faïences italiennes du Louvre*, n° G. 39.

XIVe siècle[1]; une telle opinion me paraît absolument impossible à admettre et la plaque du Louvre ne saurait être antérieure au dernier quart du XVe siècle ; je la crois contemporaine des carreaux de faïence que je viens de signaler; je n'ose aller jusqu'à dire qu'elle sort du même atelier. Cette hypothèse ne manquerait pas toutefois de fondement.

L'ordre chronologique me force à parler, à la date de 1485, d'une pièce qui se trouve au musée de Sèvres[2] et que, grâce à une faute de lecture, on a attribué souvent à l'année 1489. Cette faïence qui a été publiée[3] passe généralement pour être l'œuvre du fameux Giorgio Andreoli, célèbre surtout par les faïences à reflets métalliques qu'il a fabriquées à Gubbio. C'est un plat de facture assez grossière qui

[1] Jacquemart, *Histoire de la Céramique*, p. 274.

[2] N° 2477 de l'Inventaire. Diamètre : 0^{m},27.

[3] Brongniart et Riocreux, *Description méthodique du Musée de la manufacture de Sèvres*, pl. XXXIV, n° 3.

représente le Christ à mi-corps, debout dans le tombeau et entouré des instruments de la Passion. Sur le bord du plat on lit l'inscription DON GIORGIO et la date 1485. Les tons employés sont le bleu foncé, le violet et le jaune sur fond d'émail blanc. La date est dessinée par enlevage sur fond d'émail bleu. Ce plat attribué maintenant au musée de Sèvres, à Pesaro, a été considéré longtemps comme l'un des premiers travaux exécutés à Gubbio par Giorgio Andreoli. Ce système n'était pas admissible : les premiers travaux authentiques et signés de Giorgio Andreoli datent de 1519 seulement, bien qu'il habitât depuis longtemps déjà Gubbio; de plus, l'inscription *Don Giorgio* n'est pas une signature, mais un nom de possesseur. Quant aux reflets métalliques qui, dit-on, décorent ce plat, j'avoue ne pas les avoir aperçus ; tout au plus peut-on reconnaître à sa surface une légère irisation, modification purement accidentelle de l'émail que j'ai pu observer sur quelques pièces qui n'ont jamais reçu une décoration de reflets métalliques. J'ai

tout lieu de croire que c'est cette légère irisation qui a valu à ce monument l'honneur d'être rangée à l'atelier de Pesaro après avoir longtemps encombré de sa présence, accompagnée d'une date inexacte, l'histoire de la fabrique de Gubbio. Or, il est aujourd'hui démontré, pour tous ceux qui se sont occupés sérieusement de la question, que jamais à Pesaro on n'a fabriqué de faïences à reflets métalliques. C'est donc encore un monument dont l'attribution ne peut être qu'indécise; et dans l'état actuel de nos connaissances, il faut se contenter d'enregistrer une date sans chercher plus longtemps une origine que nous ne pouvons pas découvrir.

Le pavage de la chapelle Marsili, à San Petronio de Bologne, présente beaucoup plus d'intérêt que les pièces que j'ai jusqu'ici passées en revue : il est daté de 1487 et l'on sait d'une façon certaine qu'il a été exécuté par des potiers de Faenza. Cependant comme ce monument a été plusieurs fois[1] étudié

[1] L. Frati, *Di un pavimento in majolica nella basilica petroniana alla capella di San Sebastiano.* Bologne, 1853,

d'une façon à peu près complète, on me permettra d'être assez bref à son sujet. Il est cependant nécessaire de rappeler ici les traits caractéristiques de cette œuvre.

Ce pavage fut exécuté en 1487 pour le

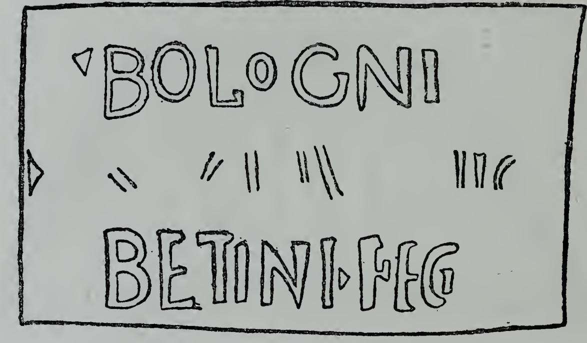


Date du pavage de San Petronio, à Bologne.

chanoine Donato Vaseli, ainsi qu'il résulte

in-8°; 2ᵉ édition, 1879, in-8°. — J'en ai parlé moi-même et en ai publié des fragments dans mes *Majoliques italiennes en Italie* (1883), pages 46-53 qui ont paru d'abord dans le journal l'*Art* qui a bien voulu nous prêter quelques-uns des dessins ci-joints. — Un certain nombre de carreaux sont reproduits dans Meurer, *Italienische Majolika-Fliesen*. Berlin, 1881, in-folio, planches I, IV, VII, VIII, XII, XIV, XVIII, XX, XXII.

d'un acte publié par M. Frati. La chapelle passa ensuite entre les mains de plusieurs familles : les Baglioni, les Marsili, les Rusconi, puis les Bevilacqua. C'est cette dernière famille qui la



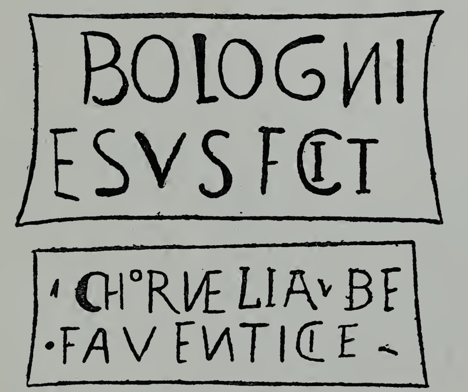
Signature du pavage de San Petronio, à Bologne.

possède aujourd'hui. Les carreaux qui en recouvrent le sol sont de forme hexagone[1]; ils sont disposés sur trente-deux rangs de trente carreaux chacun[2]. La date de 1487

[1] Largeur : 0^{m},18.

[2] Les carreaux de la marche de l'autel ne sont pas compris dans ce nombre ; ils sont de forme barlongue ou triangulaire.

est tracée sur un cartouche en forme de trapèze, à l'extrémité de l'une des files. M. Frati a relevé des signatures sur plusieurs des carreaux et j'en ai moi-même publié un certain nombre en fac-similé ; toutes tendent à prouver que cet ouvrage a été fabriqué par des



Signatures du pavage de San Petronio, à Bologne.

ouvriers de Faenza dans une fabrique de cette ville, dirigée par un nommé Betini ; il suffira de rappeler ici quelques-uns de ces noms : *Bologniesus f(e)cit ; Petrus Andrea(s)* de *Fave(ntia) ; Chornelia Be(tini) Faventicie ;*

Xabeta Be (tini) Faventicie; Ze(n)tila (Betini) Fave(n)ticie; Bologni(esus)... Betini Feci(t). M. Frati a proposé de rétablir ainsi cette dernière inscription : *Bologniesus in casa*





Signature du pavage de San Petronio, à Bologne.

Betini fecit et j'ai adopté son avis. Des symboles tels que la lancette, emblème de la famille des Manfredi, seigneurs de Faenza, complètent fort heureusement l'ensemble des preuves à l'appui d'une origine faentine fournies par les signatures; les armoiries des Vaselli, de Bologne, confirment en même temps les renseignements fournis par les documents écrits. Nous sommes donc là en présence d'une œuvre in-

discutablement sortie d'une fabrique de Faenza et l'étude de ce pavage, d'une exécution excessivement fine, aussi soignée que n'importe



Emblème des Manfredi, sur le pavage de San Petronio, à Bologne.

quelles pièces de vaisselle, doit être particulièrement recommandée à ceux qui voudront se faire une idée juste des produits faentins de la

fin du XVe ou du commencement du XVIe siècle; dans beaucoup de collections ils sont encore méconnus et classés à des fabriques qui n'ont rien de commun avec Faenza. Cette comparaison leur permettra aussi de reconnaître que la plaque datée de 1475 que possède le musée de Cluny et une autre pièce de la même collection[1] sont bien de Faenza, car ils offrent avec le pavage de San Petronio de nombreux points de ressemblance.

Il ne peut être question de faire ici une description complète de ces pièces qui constituent à elles seules la collection la plus belle et la plus variée de faïences italiennes qui existe. Je dois cependant, sans entrer dans des détails que cette étude ne comporte pas, indiquer d'une façon générale la façon dont les potiers ont compris leur tâche de décorateurs.

Sauf en ce qui concerne les pièces de faïences qui recouvrent l'emmarchement de l'autel, où nous voyons un dessin de style

[1] N° 2809 du *Catalogue*. (Ancienne collection Delsette, n° 59.)

encore très oriental répété à l'infini, on peut dire que l'artiste, ou les artistes, n'ont suivi aucun plan : chaque carreau constitue à lui seul un ensemble décoratif, avec son dessin particulier ; la similitude des émaux a seule permis de juxtaposer des ornements très différents de forme : en un mot; l'artiste n'a pas cherché à tirer parti de la répétition des motifs comme cela se fait en général ; il n'a pas cherché non plus, comme dans le pavage de la sacristie de San Pietro, à Pérouse, qui date de 1563, à imiter un tapis et à tracer sur chaque fragment une portion d'un grand parti pris décoratif. Il a préféré la variété, système dangereux, dont il n'a pu éviter les écueils qu'en se montrant bon coloriste. S'il eût employé une palette aux tons trop voyants, il eût produit une œuvre d'un équilibre douteux et dont l'ensemble aurait certainement choqué les yeux. Ici, comme dans un orchestre habilement dirigé, tous les instruments jouent parfaitement juste et concourent à une symphonie où aucune fausse note ne vient choquer l'oreille.

Les motifs d'ornements tracés sur les carreaux du pavage de San Petronio sont excessivement variés : animaux, fleurs, portraits d'hommes et de femmes, devises, entrelacs,



Détail du pavage de San Petronio, à Bologne.

figures géométriques. Tout le dessin est exécuté en bleu, modelé en général de bleu ; les fonds ou les accessoires sont teintés d'ocre, de jaune, de vert clair ou de violet. L'exécution est fine et d'une habileté de main peu

ordinaire. L'ensemble forme, en somme, un monument capital pour l'histoire de la céramique italienne.

J'ai déjà parlé ailleurs d'un autre pavage conservé également à Bologne, dans la cha-



Détail du pavage de San Petronio, à Bologne.

pelle de la famille Bentivoglio, à San Giacomo Maggiore[1]. Me fondant sur la présence, sur ce monument, des armoiries, parti de Milan et de Bentivoglio, j'avais cru pouvoir en

[1] Ouvrage cité, p. 54 à 57.

faire remonter la fabrication avant l'année 1458. Depuis, M. Luigi Frati, dans un compte rendu qu'il a consacré à mon livre[1], a démontré qu'il ne pouvait être ni antérieur à 1487, ni postérieur à l'année 1491. Tout



Détail du pavage de San Petronio, à Bologne.

son raisonnement basé sur des raisons histo-

[1] L. Frati, *Osservazioni critiche sul libro del Sig. E. Molinier; « les Majoliques italiennes en Italie », segnalemente sull' articolo concernente Bologna.* (Extrait des *Atti e Memorie della R. deputazione di storia patria per le provincie di Romagna*, 3e série, vol. I, fasc. IV. Modène, 1883, in-8°, 13 p.)

riques habilement déduites et qu'il pardonnera certainement à un étranger de n'avoir pas connu, me semble tout à fait probant. Un point sur lequel je m'écarterai cependant de M. Frati, c'est sur la question du style de ce pavage. J'ai dit qu'il me paraissait de style plus ancien que celui de San Petronio et je maintiens mon dire. Le potier s'est absolument écarté ici des données habituelles de l'ornementation des faïences de la fin du XVe siècle; il a purement et simplement imité des dessins orientaux et ses rosaces sont empruntées soit à des faïences, soit à des tapis persans[1]. Ses feuilles ou ses rosaces exécutées en bleu turquoise, en jaune clair, vert clair ou violet sur un fond d'émail blanc, s'écartent tout à fait du pavage de San Petronio; et du moment qu'il est démontré que ces

[1] Voyez notamment le tapis peint dans un tableau par Bernardo Zenale, en 1485, pour l'église de San Martino, à Treviglio d'Adda. — (Casati, *Treviglio di Ghiara d'Adda e suo territorio*. Milan, 1873, in-8°, p 250-51.) Ce tissu offre un dessin presque semblable à nos carreaux de faïence.

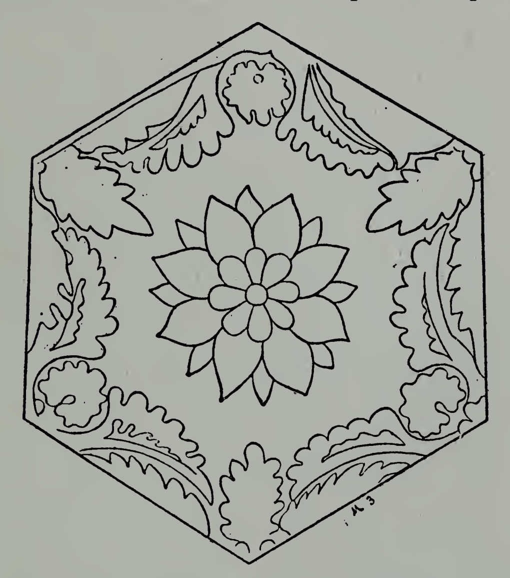
deux monuments datent à peu près de la même époque il est impossible d'en faire re-



Armoiries de la famille Bentivoglio. Pavage de San Giacomo Maggiore, à Bologne.

monter la paternité au même atelier. Ose-

rais-je nommer les fabriques vénitiennes, qui ont dû s'inspirer plus que tout autres de modèles orientaux ? ce ne serait là qu'une simple



Pavage de San Giacomo Maggiore, à Bologne.

hypothèse. Mais ce qu'il faut constater c'est qu'aucun monument de la céramique ita-

lienne n'est aussi exactement copié sur un modèle oriental. C'est là un point très intéressant dont on pourra sans doute tirer plus tard des déductions; il convient de le mettre en lumière[1].

La fabrique de Forli est surtout connue par des faïences du XVIe siècle; le Louvre en possède quelques-unes, mais l'un des plus importants échantillons de cet atelier se trouve au musée de South Kensington : c'est un plat exécuté en bleu sur fond d'émail blanc, signé : *I(n) la Botega d(i) m(aestr)o Iero (nimo) da Forli*[2]. M. Fortnum a attribué avec toute ressemblance à Forli, et peut-être au même atelier, plusieurs pièces du musée de Kensington. Ce sont d'abord une plaque portant les armoiries de la famille des seigneurs de Forli, les Ordelaffi[3], puis deux plats aux

[1] Un grand carreau provenant d'un ensemble absolument semblabe au pavage de la chapelle Bentivoglio, se trouve dans la collection du marquis Molza, de Modène.

[2] N° 4727. '59.

[3] N° 2591. '56.

armes de Mathias Corvin, roi de Hongrie[1];— un autre plat provenant du même service se trouve à Paris, dans la collection de M. Ch. Mannheim; — et enfin une plaque datée de 1489, représentant la Vierge et l'enfant Jésus[2]. Cette pièce est l'une des plus belles faïences que possède le musée de South Kensington; M. Fortnum ne serait pas éloigné de croire que le dessin en a été exécuté par Melozzo da Forli lui-même, tant il est de bon style et les tons rappellent un peu les faïences que l'on attribue généralement à l'atelier de Cafagiolo.

Si la plaque du musée de Kensington dont on vient de parler peut être comparée aux peintures des meilleurs artistes du xve siècle, je n'en dirai pas autant d'une autre plaque qui se trouve au musée céramique de Sèvres[3] et qui porte la date de 1490. Cette faïence de forme rectangulaire offre

[1] Nos 7410. '60 et 1738, 55.

[2] No 490. '64.

[3] No 8140 de l'Inventaire du Musée.

les armoiries de la famille Quirini, placées dans un écusson ovale, entouré de cuirs découpés et soutenus par des anges du plus déplorable dessin. Au-dessous des armoiries est tracée l'inscription :

THEOBALDVS-QUIRINVS
RECTOR. M. CCCC. LXXXX

Les tons bleu, bistre et jaune n'ont aucune harmonie ; quant à l'attribution à Urbino qu'elle porte actuellement à Sèvres, j'ignore sur quels fondements elle repose. L'ensemble me rappelle assez bien certaines productions des plus mauvais jours de la dynastie des della Robbia et je ne serais pas très étonné que ce monument fût originaire de Toscane.

C'est aussi à la Toscane ou du moins à un personnage florentin qu'il me faut revenir avec un disque du musée de South Kensington, daté de 1491[1]. Cette plaque nous

N° 6655. '60.

montre dans un écusson de forme italienne les armes de la famille Boni de Florence : un lion rampant sur un champ mi-parti de violet et d'azur, portant à son cou un écu d'azur chargé d'une fleur de lys. Sur une banderole, on lit l'inscription : MCCCC9I. ANDREA DI BONO. Ce nom est tracé en écriture gothique et suivi de deux lettres très indistinctes dans lesquelles M. Fortnum croit pouvoir reconnaître un F et un O, ce qui serait l'abréviation de *Fiorentino*. C'est en somme une bonne pièce, d'un émail très brillant, dont il faut sans doute faire honneur à quelque atelier florentin, peut-être même à l'atelier de Caffagiolo, bien que, comme tous les produits authentiques de ce dernier atelier, elle présente de nombreux points de ressemblance avec les faïences sorties à la même époque des fabriques de Faenza.

C'est encore la date de 1491 que porte une autre plaque du musée de Kensington[1]. Cette plaque circulaire, peinte sur émail teinté

[1] N° 521. '65.

de bleu offre en son centre le monogramme de Jésus (IHS) en blanc ; tout autour s'étalent des rayons en zigzag alternativement jaune orangé et blanc. Sur le bord, on lit la date 1491, accompagnée à gauche et à droite de deux groupes de lettres dont on a donné des explications très différentes. Cette inscription est ainsi conçue : $\overset{\text{I}}{\text{M}}$. — G A, le G étant entrelacé d'une croix qui peut permettre de lire aussi un E dans ce dernier monogramme. Les uns ont voulu y retrouver le nom de Giorgio Andreoli [1]. *Maestri Giorgii Andreoli ;* d'autres, parmi lesquels M. Fortnum, proposent de le lire MARIA GLORIOSA [2] ; j'avoue que cette lecture offre certaines difficultés, non que je sois disposé à y voir la signature de Giorgio Andreoli, — car la pièce qui ne porte point de reflets métalliques appartient très certainement

[1] A. Darcel, *Catalogue des faïences du Musée du Louvre*, p. 265.

[2] C'est la lecture également adoptée par Jacquemart, *Histoire de la Céramique*, p. 317.

à un atelier de Faenza, — mais il me semble que la lecture de M. Fortnum ne rend pas compte de toutes les lettres; je proposerais, mais sous toutes réserves, de lire cette inscription : MARIÆ ou MATRI GLORIOSÆ.

Dans le *Recueil de Faïences italiennes* publié par M. Darcel[1] est reproduite une plaque qui faisait alors partie de la collection Cajani, à Rome. Cette plaque, exécutée en bleu, avec quelques parties teintées de jaune sur fond blanc, représente la Vierge, à mi-corps, de trois quarts à droite, portant sur ses genoux l'enfant Jésus. Derrière la Vierge on voit deux chérubins et un voile tendu comme une tapisserie. Au bas de la plaque est tracée en caractères gothiques l'inscription suivante :

SANCTA MARIA ORA PRO NOBIS. 1492.

Cette faïence d'un assez mauvais dessin a été attribuée à la fabrique de Caffagiolo. Je n'ai

[1] Planche XIV.

aucun argument à apporter ni pour ni contre cette attribution.

Je ne mentionnerai que pour mémoire et pour signaler une pièce de 1493, un fragment qui se trouve entre les mains de M. Wilhelm Bode, conservateur du musée royal de Berlin. C'est un morceau de l'un de ces vases à large panse, munis d'une anse plate et d'un bec de forme recourbée, tels qu'on en peut voir divers échantillons au musée du Louvre. Ce fragment, qui porte la date de 1493, tracée en bleu, a donc un certain intérêt puisqu'il nous permet de rattacher à la fin du XVe siècle ou au commencement du XVIe siècle toute une série de faïences qui peut-être ont été fabriquées en Toscane.

Pour l'année 1498, nous ne possédons qu'un fragment, mais celui-là est beaucoup plus important : c'est la moitié d'un plat qui a fait partie de la collection du baron Charles Davillier et qui se trouve maintenant au Musée céramique de Sèvres. Voici la description de ce fragment, telle que je l'ai in-

sérée dans le catalogue de la collection Davillier[1].

« *Plat creux (fragment)*. Au premier plan, cinq personnages debout, en costumes moitié antiques, moitié du xve siècle ; l'un d'eux semble prendre congé des autres et se disposer à monter sur un navire dont on aperçoit la proue, vers la gauche. Près du groupe et en avant, un petit chien jouant avec une banderole sur laquelle on lit la date : 1498. Plus loin, on voit une sorte de petit temple porté sur quatre colonnes, un autel allumé pour un sacrifice et une femme agenouillée ; au fond, vers la droite, des falaises à pic et l'entrée d'une ville ; à gauche, la mer, deux navires et un port. Cette composition est entourée d'une large bordure à fond bleu, sur laquelle se détachent des vases, des palmettes et des cornes d'abondance. Dessin et modelé en bleu ; tons jaune, bistre roux, vert clair et violet. Au revers sous le bord, une guirlande

[1] L. Courajod et E. Molinier, *Donation du baron Charles Davillier*, n° 484. — Diamètre : 0m,290.

de fleurs et de feuillages, dessinés en bleu.— Faenza. »

On pourrait sans doute citer un assez grand nombre d'inscriptions funèbres exécutées sur faïence et datant du xve siècle; mais, comme l'art n'intervient que rarement dans ces inscriptions, sauf dans celles qui sont sorties de l'atelier des della Robbia, je me contenterai de mentionner deux inscriptions rapportées par Malagola dans son livre sur les majoliques de Faenza[1] ; celles-là offrent un certain intérêt parce qu'elles viennent de Faenza; elles datent de 1498 et de 1499 : l'une est l'inscription funèbre d'Antonio Porcari, dans le cloître du couvent de San Domenico, à Faenza; elle est accompagnée des armoiries de la famille; l'autre est l'épitaphe d'Andrea de' Barberi : on y voit le Christ de pitié et les instruments de la Passion, avec l'inscription : OHC (*sic*) EST SEPVLCRVM MAGISTRI ANDREE DE BARBERIS. 1499.

[1] P. 471, n°s 43 et 44.

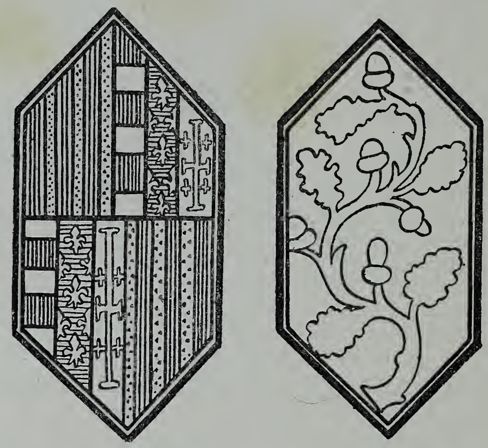
Dans la vente de la collection Castellani [1] faite à Rome en 1884, se trouvait une plaque de faïence destinée à décorer l'angle d'une maison. Cette plaque a été acquise par M. Fortnum pour le musée de South Kensington. Elle représente des armoiries de forme italienne, d'azur à la fasce d'or chargée des lettres S R, accompagné de cinq pièces indéterminées, peut-être des fers de lance, trois en chef, deux en pointe. Au bas se trouve une date dont le dernier chiffre a été malheureusement enlevé. On ne lit plus que 149... De plus, au revers est tracée l'inscription : *Chi me voltara il texoro avra*. Cette dernière inscription pourrait bien être une addition moderne [2].

Il ne me reste à mentionner qu'un monument authentique de la céramique italienne du XVe siècle : c'est un pavage qui se trouve

[1] N° 57 des Faïences italiennes.

[2] Cette inscription fait penser à une fort jolie anecdote racontée par Béroalde de Verville dans le *Moyen de parvenir*, chap. LXXXVIII.

dans la troisième chapelle de droite de l'église de Santa Maria del Popolo, à Rome. Ce pavage se compose de 28 rangées d'en-



Pavage de Santa Maria del Popolo, à Rome.

viron 60 carreaux, de forme hexagone[1], d'une fabrication assez grossière. Un certain nombre sont ornés de rosaces et de larges

[1] Longueur : 0^m,21 c.; largeur : 0^m,10 c.; j'ai relevé des dessins de ce pavage en 1884.

feuilles imitant des plumes de paons : le dessin exécuté par larges traits en bleu lapis est lavé de bleu plus clair, de violet, de vert et de jaune; un double filet bleu borde chaque carreau. Un grand nombre de pièces sont décorées des armes de la famille royale aragonaise de Naples ou de pièces d'armoiries empruntées au blason des della Rovere : un chêne sur un champ écartelé en sautoir de bleu et de jaune, une branche de chêne, un casque surmonté d'un cimier, formé d'une haie au centre de laquelle est assise une licorne accompagnée de branches de chêne. Or, on sait que ce ne fut qu'en 1472 que la famille della Rovere obtint des rois de Naples le privilège d'écarteler ses armes de celles de Naples[1]. Ce pavage est donc, dans tous les cas, postérieur à l'année 1472.

Je ne saurais, pour ma part, à quelle fabrique l'attribuer; cependant il ne serait peut-être pas impossible qu'il ait été exécuté à Urbino

[1] Litta, *Famiglie celebri d'Italia*, Della Rovere.

ou à Castel-Durante ; on sait, en effet, que les della Rovere entretenaient des relations suivies avec les Montefeltro. D'autre part, en 1478, Sixte IV avait reçu en présent de Cos-



Pavage de Santa Maria del Popolo, à Rome.

tanzo Sforza, seigneur de Pesaro, des vases de faïence[1] ; c'est donc probablement de ce

[1] E. Muntz, les *Arts à la Cour des Papes,* III, p. 30, note 1.

côté qu'il faut chercher l'origine des pavages de Santa Maria del Popolo. Cela a une certaine importance, car il existe dans certaines collections, notamment au musée du Louvre, au British Museum et dans la collection de M. F. Spitzer, des vases, principalement des vases de pharmacie ou *albarelli*, qui présentent avec le pavage la plus grande analogie. Je citerai notamment : deux vases du British Museum : l'un porte les armes de Naples, telles qu'elles sont peintes sur les faïences de Santa Maria del Popolo ; l'autre, le monogramme de Jésus, un buste d'homme et des armoiries accompagnées de feuilles imitant des plumes de paon.

Je terminerai cette fastidieuse énumération en mentionnant un vase de pharmacie qui se trouve au musée de Cluny[1] et qui porte le millésime de la dernière année du xve siècle, c'est-à-dire la date de 1500. Ce vase orné d'arabesques, de cornes d'abondance, de mascarons dessinés en bleu et réservés en

[1] N° 2862 du *Catalogue*. Hauteur : 0^m,23.

blanc sur un fond d'ocre provient de la même fabrique qu'un vase qui se trouve au musée de Kensington[1] et qui porte la date 1501. M. Fortnum attribue cet *albarello* à une fabrique de Sienne. Je me range volontiers à cette opinion bien que comme tous les produits du commencement du XVI[e] siècle, il présente beaucoup d'analogie avec les poteries de Faenza.

J'ai laissé de côté dans cette longue énumération beaucoup de pièces qui, tout en appartenant d'une façon indiscutable au XV[e] siècle ne m'ont pas paru de nature à fournir des renseignements aussi sûrs que les œuvres que j'ai mentionnées. Les musées de Cluny, du Louvre[2], de Sèvres, de

[1] No 1569. '55. — Gravé dans Fortnum, ouvr. cité, p. 131.

[2] Notamment un grand plat provenant de la vente Alessandro Castellani. (Rome, 1884, n° 61 du *Catalogue* de vente, dans lequel il a été reproduit.) Cette même pièce est publiée également dans E. Muntz, *La Renaissance*, p. 201.

Rouen contiennent des plats ou des vases de faïence qui sont certainement des produits du xve siècle ; j'en dirai autant du musée d'art industriel de Berlin, du musée de Brunswick, du musée de South Kensington et du British Museum ; mais je ne puis avoir la prétention de faire ici un catalogue de ces pièces, catalogue qui formerait la matière d'un gros volume. Je me contenterai de les citer à l'occasion si j'écris encore quelque travail sur la céramique italienne. Quelques pièces doivent aussi se trouver dans des collections particulières, mais en petit nombre, car les faïences du xve siècle, en général d'un faire assez brutal, ne sont pas de nature à tenter les amateurs et je ne saurais les blâmer de leur préférer la belle vaisselle fabriquée au commencement du xvie siècle.

Cette étude ne serait pas complète si je ne disais quelques mots d'une série de faïences de la plus belle qualité que l'on est habitué jusqu'ici à considérer comme remontant au xve siècle. Je veux parler de ce service com-

posé de dix-sept pièces qui se trouve au musée Correr, à Venise; l'artiste qui les a exécutées a certainement atteint la perfection et n'a jamais été dépassé; aussi sont-elles célèbres et ont-elles été souvent citées. Les peintures sont empruntées à l'histoire de Salomon, à l'histoire de Julie et d'Ottinel, ou représentent des scènes tirées des *Métamorphoses d'Ovide :* l'histoire d'Apollon et de Marsyas, Orphée, Narcisse, etc. Lazari, qui le premier les a cataloguées[1], les a attribuées à Faenza et a admis comme certaine et comme correspondant à la date de leur exécution, le millésime 1482, qui se trouve sur l'une d'elles, tracé sur la base d'un pilastre. J'ai également admis cette date et cette attribution[2] et j'avoue que je n'éprouve aucun embarras à me déjuger après m'être trompé en si bonne compagnie. J'incline à penser que ces plats sont sortis des fabriques de Castel-Durante ou d'Urbino ; tel est d'ailleurs l'avis qui prévaut

[1] *Notizia della Raccoltà Correr,* nos 215 à 231.

[2] *Majoliques italiennes en Italie,* p. 38, 39.

aujourd'hui. Mais où je m'écarterai beaucoup de l'opinion de deux savants Italiens, MM. Frizzoni et Morelli, c'est sur la question de leur âge. M. Morelli[1] a pensé que les dessins en avaient été donnés par Timoteo Viti; c'est encore un point qui me paraît difficile à admettre, car la date de 1482, qui se trouve sur l'un d'eux, qui est évidemment de la même main que les autres, exclut la collaboration de Timoteo Viti, né seulement en 1470. Comment donc concilier des choses en apparence si inconciliables? Cela me paraît assez facile. La date de 1482 n'indique nullement l'époque où le plat a été peint, mais s'applique au carton, vraisemblablement une gravure, d'après laquelle il a été exécuté; c'est là un exemple de copie absolument littérale qui n'est pas sans analogue dans l'histoire de la céramique italienne[2].

[1] *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, p. 331. — Voyez aussi G. Frizzoni, *Le musée Correr à Venise, Gazette des beaux-arts*, 1883, I, p. 362.

[2] On lit le nom du célèbre éditeur de gravure

Or, tous ces plats, sans exception ont été ou copiés complètement d'après des estampes, que nous ne possédons plus, ou bien composés d'après des estampes auxquelles on a emprunté certains personnages pour en faire de nouvelles compositions; c'est ainsi qu'ont toujours agi les céramistes du XVIe siècle et les modèles des plats de Venise sont bien du XVe siècle. Quant aux faïences elles-mêmes, il résulte pour moi des comparaisons auxquelles j'ai pu me livrer depuis plusieurs années, qu'elles ne peuvent être antérieures à 1515 environ, peut-être même 1520. Elles rappellent tout à fait, bien qu'elles soient plus finement exécutées, certaines pièces datées de 1525 et 1526, de Castel-Durante, qui se trouvent au Louvre et au musée d'Arezzo[1]; et

Antonio Lafreri sur un plat du musée du Louvre (n° G 582); ici le peintre a copié l'adresse de l'éditeur pensant peut-être reproduire le nom du graveur.

[1] Musée du Louvre, nos G, 236 et 237 (datés tous deux de 1525, *in Casteldurante*). Le n° 238 (*Bacchanale,* datée de 1530), un peu moins réussi d'émail, est identique à un plat d'un service ayant appartenu à Isabelle d'Este qui se trouve à Venise, au palais Morosini.

surtout le superbe service exécuté pour Isabelle d'Este, dont les pièces sont aujourd'hui dispersées dans diverses collections[1] : j'irai même jusqu'à émettre l'hypothèse que le peintre Niccolò da Urbino, auquel on doit très probablement le service d'Isabelle d'Este, est peut-être le même que celui qui a exécuté la vaisselle du musée Correr; on y retrouve la même douceur de ton, la même pureté d'émail, la même correction de dessin et surtout une façon tout à fait à part de traiter les paysages que les autres céramistes italiens n'ont pas soupçonnée. Or, on sait maintenant que Niccolò da Urbino, qui n'avait pris le nom d'Urbino que parce qu'il résidait dans cette ville, du moins à partir de 1528, était originaire de Castel-Durante et a commencé certainement par travailler dans sa patrie ; on

— Musée d'Arezzo : n° 153 : *L'Évanouissement de la Vierge* (*in Casteldurante,* 1526) ; n° 158 : *La Sainte Famille* (*in Casteldurante,* 1525); n° 166 : *Sainte Cécile* (*in Casteldurante,* 1526); n° 174; *La Madeleine* (*in Casteldurante,* 1526).

[1] Collection Spitzer, Rothschild, British Museum.

sait aussi que ce Niccolò est très probablement la tige de la famille des Fontana dont l'origine durantine est indiscutable[1]. Il semble donc bien qu'il y ait des présomptions suffisantes pour attribuer à un peintre de Castel-Durante le service du musée Correr.

Je devrais arrêter ici cette trop longue esquisse si je ne me voyais forcé d'ajouter quelques mots pour prémunir ceux qui étudient la céramique italienne, aussi bien que ceux qui en font collection, contre quelques erreurs qui ont été mises depuis peu en circulation et qui, comme toutes les erreurs de ce genre, risquent de faire leur chemin, si elles ne sont pas immédiatement signalées.

Je mentionnerai d'abord une faute au sujet d'un peintre céramiste nommé Antonius Lollus ou mieux Antonio Lolli, dont on a voulu faire récemment un artiste du XVe siècle

[1] Pour tout ce qui concerne la famille des Fontana et sa généalogie, voyez Fortnum, *Descriptive Catalogue*, etc., p. 333, 334 et 358 et suiv.

vivant et travaillant vers 1484[1]. Ce Lolli aurait trouvé au xve siècle le procédé pour dorer les faïences, non pas au moyen de reflets métalliques comme cela s'est pratiqué à Deruta et à Gubbio, mais avec de l'or véritable ; il aurait ainsi précédé d'un siècle ou à peu près, son confrère Giacomo Lanfranco, de Pesaro qui, en 1569 reçut de Guidubaldo II, duc d'Urbin, un privilège pour ce procédé. Tous les collectionneurs connaissent les faïences dorées de Castelli, mais personne jusqu'ici n'avait songé à les faire remonter au xve siècle ; tout le monde les croyaient de la fin du xvie, le plus souvent du xviie siècle. Ceux qui seraient curieux de voir des échantillons de cette fabrication n'auront qu'à aller au Louvre, où ils en verront quelques-uns de fort beaux dans leur genre. J'avais toujours pensé que le plat du Musée de San Martino, à Naples, signé : *Antonius Lollus a Castellis inventor* était de la fin

[1] F. de Mély, *La Céramique italienne,* p. 14, 37, 133, 134, 139.

du XVIe siècle ; j'en douterais cependant aujourd'hui si je n'avais derrière moi l'autorité de tous ceux qui ont écrit sérieusement sur les fabriques de Castelli. Si j'ouvre le livre de Concezio Roza[1], j'y trouve la notice suivante :

« LOLLI ANTONIO. Un piatto pregevolissimo del museo Bonghi, nel quale è dipinto il *Giudizio di Paride*, ha fatto giungere sino a noi la notizia di questo pittore che vi ha notato il suo nome cosi :

« *Antonius Lollus a Castellis inventor.*

« Dalla sua maniera di dipingere si puo argomentare che fiori nel secolo XVI. » Il n'est pas inutile de remarquer que le plat de la collection Bonghi est précisément celui qui se trouve aujourd'hui au musée de San Martino.

Ouvrons maintenant l'ouvrage de Vincenzo Bindi[2] :

[1] *Notizie storiche delle majoliche di Castelli.* Napoli, 1857, in-8°, p. 101.

[2] *Le Majoliche di Castelli ;* 2e édition. Napoli, 1883, in-8°, p. 51.

« LOLLI ANTONIO, egregio dipintore del XVI e XVII secolo : di lui si ammira nel Museo di S. Martino un *Giudizio di Paride*, condotto con molta correzione di disegno. »

Je terminerai par Cherubini[1] :

« LOLLI ANTONIO : dalla correzione del disegno, e dalla intera condotta della pittura rappresentante il *Giudizio di Paride* si puo credere che costui vivesse nel secolo XVI. »

Je crois que la preuve est suffisamment faite et que Lolli doit être maintenu à sa place, c'est-à-dire à cheval sur le XVIe et le XVIIe siècle. Il n'est du reste peut-être pas inutile de faire remarquer que la plus ancienne pièce datée de Castelli ne remonte pas au delà de 1516. C'est une plaque de faïence émaillée de blanc sur laquelle on lit :

FECIT· HOC
TITUS· PON
PEI· M· D· XVI

[1] *De' Grue e della pittura ceramica in Castelli;* 2e édition. Rome, 1878, p. 31.

Elle a appartenu à Concezio Rosa, qui l'a publiée[1] ; elle a été acquise il y a peu d'années par le Musée d'art industriel de Rome[2].

Je terminerai par une observation sur une autre pièce datée de 1459. Celle-là appartient tout à fait à la fausse monnaie archéologique et il est du devoir de tout le monde de crier gare quand on en rencontre. J'ai déjà publié la description de cette faïence en 1883, dans la notice sommaire que j'ai donnée des faïences du Musée de Pesaro[3] :

« URBINO, XVIIe siècle. N° 468 (14 *b*). Plat. Phalaris et le taureau d'airain. Contrefaçon du XVIIe siècle. Dessin très mauvais ; bord jaune ; revers d'émail blanc jaunâtre. Au centre, en violet, l'inscription :

VRBINAS
DIE VNDECIMA IANV[A]RI. 1459.

[1] Ouvrage cité, p. 33.

[2] R. Erculei, *Il Museo artistico industriale* [*di Roma*]... *Relazione della commissione direttiva*. Rome, 1884, p. 47, note .

[3] *Les Majoliques italiennes en Italie*, p. 107.

J'ai négligé de donner un fac-similé de l'inscription, ne jugeant pas que cela en valût la peine. La contrefaçon est tellement enfantine qu'elle ne peut tromper même un amateur novice; d'ailleurs, le directeur du musée de Pesaro, M. le marquis Antaldi, ne se fait aucune illusion là-dessus. Je ne crois pas cependant que ce soit là un faux absolument moderne, parce qu'il fait partie d'une collection formée au XVIIIe et au commencement du XIXe siècle, par conséquent à une époque où l'on eût été incapable de fabriquer même une contrefaçon de ce genre. Mais au XVIIe siècle il n'en était pas de même : les faïences italiennes anciennes avaient parfaitement une valeur suffisante pour tenter un faussaire; et, de fait, celui-ci n'était guère habile, car il s'est contenté de copier un plat exécuté à Urbino, dans l'atelier de Francesco Xanto ; mais il aurait dû se borner à lui mettre une légende postiche; dans ces conditions, elle aurait pu passer inaperçue. Il a voulu au contraire l'authentiquer et en augmenter la valeur

par une date et du coup il a poussé les choses à l'absurde. L'écriture, en dehors des caractères techniques de la peinture qui ne sont point ceux du xve siècle, ne peut souffrir la discussion ; quant au dessin, il n'est pas douteux qu'il ait été fourni par des gravures de l'école de Raphaël, non pas en bloc, mais personnage par personnage. C'est de la sorte que l'on procédait dans l'atelier de Francesco Xanto et c'est ce dont notre faussaire ne s'est pas douté[1]. Je n'aurais pas même pensé à parler de cette pièce, qui ne trompera personne, si, récemment, on n'avait voulu en faire un vénérable et important monument de la céramique italienne du xve siècle[2].

[1] Un fragment d'un plat plus grand, authentique celui-là, représentant le même sujet, se trouve encore au musée de Pesaro (N° 376 ; 10 c.); une autre coupe représentant également le taureau de Phalaris se trouve au British Museum ; cette dernière porte les armes de Cuidubaldo II, duc d'Urbin.

[2] F. de Mély, *La Céramique italienne*, p. 11, 35, 48, 52, 53.

Au commencement du XVIe siècle, les fabriques italiennes sont en possession des procédés de fabrication les plus parfaits ; leurs peintres ont derrière eux un passé déjà glorieux. Sans parler de la sculpture en terre émaillée qui ne jettera plus au XVIe siècle le même éclat qu'au XVe siècle, mais qui produira cependant des ensembles de décoration tels que l'hôpital du Ceppo, à Pistoie, ou le château du bois de Boulogne, les faïenciers italiens vont fournir une carrière si brillante que ce ne sera qu'au XVIIIe siècle, avec la porcelaine, que l'industrie céramique pourra les dépasser ; et la renommée de la faïence remplira toute l'Europe qui, moitié par nécessité, moitié par mode, abandonne l'orfèvrerie pour se servir d'écuelles de terre. A partir du commencement du XVIe siècle, l'étude de la céramique italienne ne présente plus les mêmes difficultés : si l'hésitation est permise pour l'attribution de certaines pièces, pour le plus grand nombre elle ne saurait être douteuse : on est en présence de centres de fabrication bien déterminés dont l'histoire est déjà plus

qu'ébauchée ; on connaît un grand nombre de faïenciers et on peut reconnaître leur manière ; c'est tout ce qu'il faut pour établir des classements méthodiques, qui, il faut bien l'avouer, sont encore à faire dans la plupart des musées.



ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CH. HÉRISSEY

